Año IV.-
Nº 131

EL DIA

Montevideo,
Abril 28 de 1935.



Largada de la regata de turismo, el domingo último.

FOTO J. Caruso



BANDADA DE AVES MARINAS, SOBRE LA ISLA DE FLORES

MISCELANEA FOTOGRÁFICA



(FOTO SACADA CON TELEOBJETIVO)
VISTA DE PUNTA CARRETA, SACADA DESDE EL RIO





[illegible] ALAMEDAS [illegible] AL PARQUE NACIONAL, NOTA QUE PUBLICAMOS EN OTRAS PAGINAS DE ESTE NUMERO



OTRA BANDADA DE GAVIOTAS, FOTOGRAFIA SACADA CON TELEOBJETIVO



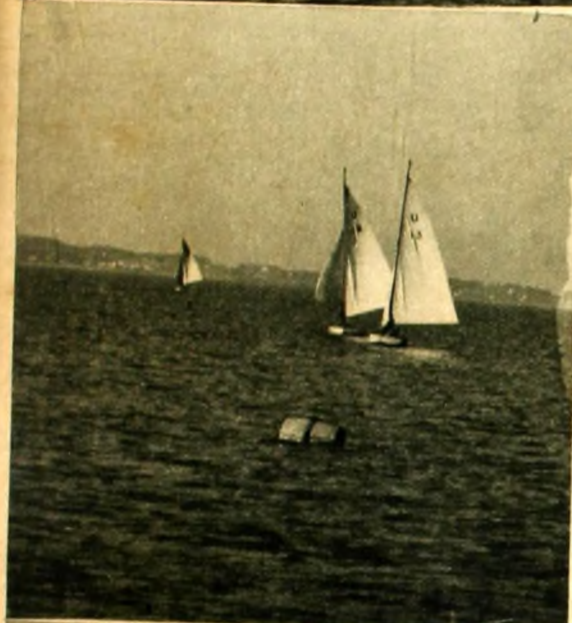


TIMONEL FRANCISCO ALVAREZ, GANADOR DE LA REGATA DEL "NAUTILUS"



TIMONEL SAEZ, EN PLENA CARRERA

Regatas Internacionales





DETALLES DE LAS REGATAS, ULTIMAS DE LOS DEPORTES NAUTICOS DE LA TEMPORADA



ALGUNOS DE LOS YATCHS QUE INTERVINIERON EN LA REGATA INTERNACIONAL DEL DOMINGO PASADO, FONDEADOS EN EL PUERTO



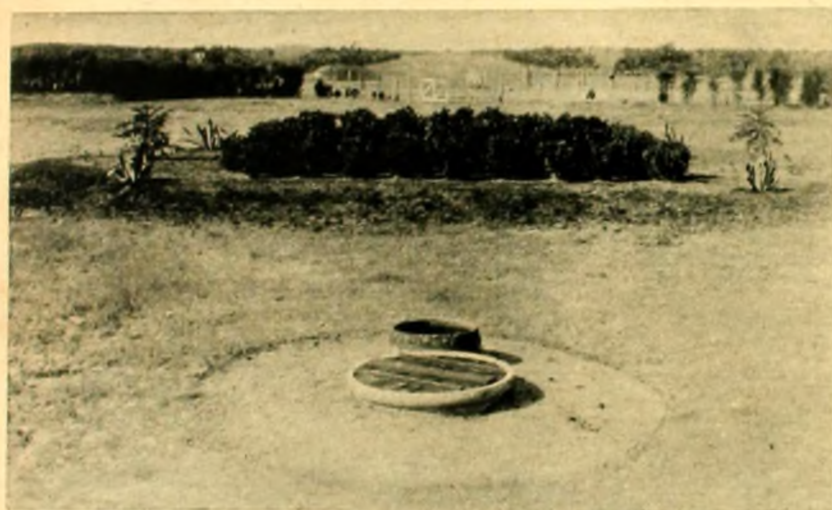




VISTA GENERAL DE LA PRIMERA FRACCION, TOMADA DESDE EL CONJUNTO DE RANCHOS Y GALPONES QUE CONSTITUYEN LA ADMINISTRACION

UN PÁRAMO DE CARRASCO,

LEASE LA CRONICA DE ESTA NOTA EN LA EDICION DE "EL DIA" DE HOY



LA MISMA VISTA, EL AÑO 1919. TIENE 40 METROS DE ANCHO Y 1.250 METROS DE LARGO



DON CARLOS RACINE



UNA DE LAS TANTAS FRONDOSAS ALAMEDAS



NOTA COMPARATIVA DE LO QUE ERAN LAS ACTUALES ALAMEDAS HACE QUINCE AÑOS



PRIMER ARBOL PLANTADO, EL 6 DE SETIEMBRE DE 1916, POR DON CARLOS RACINE. NO ES EL MAS ROBUSTO, A PESAR DE SER EL MAS ANTIGUO DEL PARQUE. UNA CHAPA PREGONA LA PRERROGATIVA Y LA FECHA. UN CERCO LO DISTINGUE DE LOS DEMAS



ESTADO ACTUAL DEL ROND-POINT

...convertido en ...magnífico parque

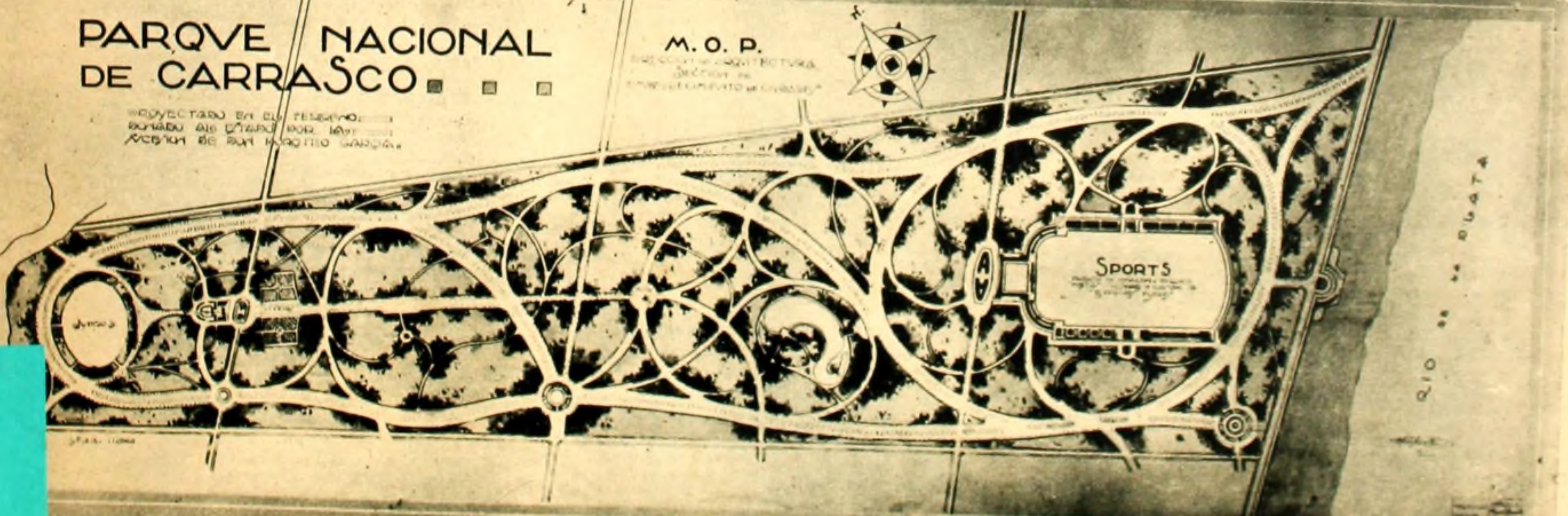
...ROND POINT DE 100 METROS DE DIAMETRO, PLANTADO CON CUATRO FILAS DE PALMERAS, Y DESTINADO EN EL FUTURO PARA EL KIOSCO DE LA MUSICA. NOTA TOMADA EL AÑO 1919





DOS DE LAS TANTAS ZANJAS (SE HICIERON 13.120 METROS DE 1 A 2 Y MEDIO) QUE FUERON ABIERTAS PARA SANEAR LAS LAGUNAS QUE SE FORMABAN DURANTE EL INVIERNO





TRAZADO GENERAL



(COLECCION RICARDO GRILLE) OXILIA A LOS DIEZ AÑOS



OXILIA DURANTE LA ULTIMA TEMPORADA MONTEVIDEANA
(FOTO CALLIGARIS



OXILIA EN "FAVORITA", OPERA CON LA QUE DEBUTO EN EL TEATRO SOLIS EL AÑO 1890

JOSÉ OXILIA

EL GRAN TENOR AMERICANO

FOTOGRAFIAS FACILITADAS POR EL SEÑOR VICENTE OXILIA

CIERTA vez, escribiendo sobre aquel iluminado, nuestro pianista que fué Dalmiro Costa, trascribí estas líneas ajenas que bien pueden aplicarse a Oxilia: "Haber nacido con genio en estas tierras es llevar un estigma permanente de infortunio".

En la actualdad el calificativo que cuadra a este artista uruguayo no es el de admirable tenor, ni el de eximio intérprete, ni el de astro lírico de primera magnitud, ni el de gloria nacional siquiera, sino sencillamente el de gran olvidado.

La generación de la post-guerra y de la nueva sensibilidad apenas si está en condiciones de preguntar más despectiva que curiosa: ¿Y quién era ese señor José Oxilia?

Con cuánta amargura se piensa, entonces, que el tenor montevideano, inadvertido de la hora, config[illegible] teatrales más completos del último cuarto del siglo pasado, como poseedor en alto grado, en el más alto grado tal vez de la facultad de asociación entre el cantante y el actor.

"Tú eres el intérprete verdadero de Otello", le había dicho sobre poco más o menos el maestro Verdi al escucharlo.

Perdida la voz del tenor en lo que tenía de superior Ermete Novelli, quería que Oxilia lo acompañara nada más que como actor dramático en una gira artística mundial.

Fué esa dualidad temperamental, hondamente hermanada en Oxilia, la que le hizo "descubrir" un nuevo cuarto acto de Lucrecia Borgia, angustiar los corazones en Carmen y promover una emoción ignorada hasta entonces en alguna escena de Cavalleria Rusticana.

Es que Oxilia era inteligente, inteligentísimo

Los cantantes, como los gigantes o los boxeadores, pueden ser asimismo unos retardados: esto no hace a la garganta, a la estatura o al puño.

Sin rozar desde luego aquel límite, Tamagno era su voz y Caruso solía ser ridículo en las tablas a despecho de sus sobresalientes dotes de tenor.

Oxilia, en cambio, era capaz de juzgar y de penetrar profundamente en partitura, en libreto y en preparación de escenas.

La tarde que el profesor Vicente Curci — que ahí está para atestiguar la anécdota — le presentó en Milán a Leoncavallo, a poco de conversar sobre asuntos teatrales Oxilia le demostró cómo de acuerdo con la letra, escrita por el mismo eLoncavallo interpretaba mal tal escena.

* * *

Oxilia poseía el don. El ambiente contribuyó luego a empujarlo hacia la gran senda. Su padre Don Domingo Oxilia era dueño de un café situado en la calle Buenos Aires, frente mismo a Solís, el "Café Lírico" que frecuentaban a permanencia artistas y gente de teatro.

El niño Pepe — según se le conocía familiarmente por todos — quería hacerse artista él también, representar, cantar, ser tenor.

—Oiga, Luisa, le decía siendo un chiquilín a una señora conocida, oiga como ya doy el do de pecho...

A los 14 años, en 1875, el padre lo envió a Italia a seguir una carrera que no sería la del teatro.

Don Domingo, precisamente porque había tenido tanta relación con artistas, porque había sondeado tantas vidas y sido testigo de tantas angustias y de tantos dramas verdaderos, no quería que el mayor de sus hijos varones, — a pesar de su afición y de las muestras de su talento — se dedicara al teatro.

Primero hacerse médico en Pavia; después, si quería cantar... que cantase.

La enfermedad del padre y su fallecimiento un poco más tarde, obligaron a Oxilia a regresar a Montevideo, interrumpiendo los estudios universitarios en cuarto año.

Entonces principió a estudiar el canto de un modo formal, tomando lecciones del maestro español Carmelo Calvo, antiguo organista y director de orquesta de grandes compañías de zarzuela. En 1881 Oxilia marchaba de nuevo rumbo a Italia, pero esta vez a profundizar los estudios, ampliamente evidenciados sus raras condiciones y su decidida vocación artística.

Al cabo de cuatro años de asiduo trabajo su profesor, el aplaudido tenor Félix Pozzo, le aconsejó que tomase contrata en una compañía lírica próxima a salir para España.

En calidad de tenor comprimario hizo su estreno en el Teatro Liceo de Barcelona, en 1885, interpretando — no podría precisar bien — Hamlet, la ópera maestra de Ambrosio Thomas o Montescos y Capuletos, de Bellini.

Pero, en una u otra obra, el éxito lo acompañó siendo francamente aplaudido por un público versado, inteligente y difícil.

* * *

Me siento incapaz de reducir la vida artística de Oxilia, intensa en su brevedad, a los límites de uno de mis corrientes artículos como no fuese transcribiendo el correspondiente boletín de un "Diccionario Uruguayo de Biografías y datos históricos" en que vengo trabajando hace 25 años.

Pero nada ganaríamos con un escueto itinerario de fechas y nombres.

Tampoco estoy habilitado para juzgar del gran tenor, confesada siempre mi absoluta incompetencia en todo cuanto se relacione con cuestiones de música.

Así, después de verlo iniciarse auspiciosamente en Barcelona, y de cantar en la Scala de Milán, me limitaré a citarlo en Italia en la magnífica interpretación del Otello, de Verdi.

El maestro le estrechó las manos emocionado.

Era el tenor-actor para su ópera

Y debía ser así, seguramente, cuando en una primera temporada a través de la península Oxilia cantó Otello 120 veces.

Todo acompañaba al artista uruguayo en esta interpretación: su físico con algo moruno, su estatura aventajada, su inclinación dramática y el amor con que abordaba su papel, amor que lo conducía a estudiar con interés minucioso, época, costumbres, trajes y armas.

* * *

Cumpliendo un deseo de largo acariciado Oxilia visitó su patria natal llegando a nuestro puerto el 25 de mayo de 1890.

Fué objeto de una merecida recepción triunfal: una muchedumbre entusiasta lo acompañó hasta las puertas del mismo viejo "Café Lírico", que había sido de su padre y donde transcurrieran sus días de muchacho aficionado. Debutó en Solís el 3 de junio con "Favorita".

La semana intermedia, a despecho de los compromisos de la compañía, la había dedicado a la madre Doña María Martino, tan empeñosa siempre por su triunfo, a sus hermanos, a sus viejos amigos de juventud.

La noche del estreno los palcos se cotizaban a 60 pesos y a 12 los sillones de platea. El público le tributó una ovación apasionada: terminada la ópera, la sala permaneció llena más de media hora, aplaudiendo y vivando.

Luego de finalizar la temporada de Solís, Oxilia cantó en el "Politeama", teatro situado entonces en las calles Paraguay y Colonia.

Y aquí vuelve a presentarse la situación a que aludí antes: imposibilidad de seguir detallando el camino triunfal: debut en Buenos Aires, gira por el litoral, Buenos Aires y Montevideo otra vez, regreso a Italia.

En Montevideo los síntomas de una afección a la garganta insinuada en Milán, llegaron a poner en cuidado a sus amigos.

Oxilia, además de prodigarse demasiado, exigiendo a su voz inverosímiles esfuerzos, no era el tenor metódico y cuidadoso que mira en su garganta su tesoro. Ese tesoro él lo prodigaba igual que su bolsillo. Comía, bebía, reía a grandes carcajadas, fumaba unos cigarros terribles, amaba las mujeres, vivía intensamente.

Después de venir del teatro, cenaba con los amigos, se sentaba al piano — que tenía en el mismo comedor — y [illegible] a cantar Otello "da capo al fine".

La falla orgánica descuidada no demoró en agravarse y Oxilia vió concluida su extraordinaria carrera artística en menos de diez años.

Desde entonces consagróse a dar lecciones de canto, y su escuela llenóse de discípulos, algunos de los cuales destacarían personalidad lírica.

Enseñando, en franca convivencia de camarada con sus alumnos, siempre de buen humor, siempre generoso, artista y bohemio hasta el fin, la diabetes vino a ensombrecer su existencia.

Poco después una pequeña herida insignificante impuso la amputación del brazo izquierdo.

Inválido, avejentado aunque no contaba más que 57 años, tornó al país [illegible]18, para no vivir más que pocos meses.

Falleció en Montevideo, el 18 de mayo de 1919.

J. M. Fernández Saldaña

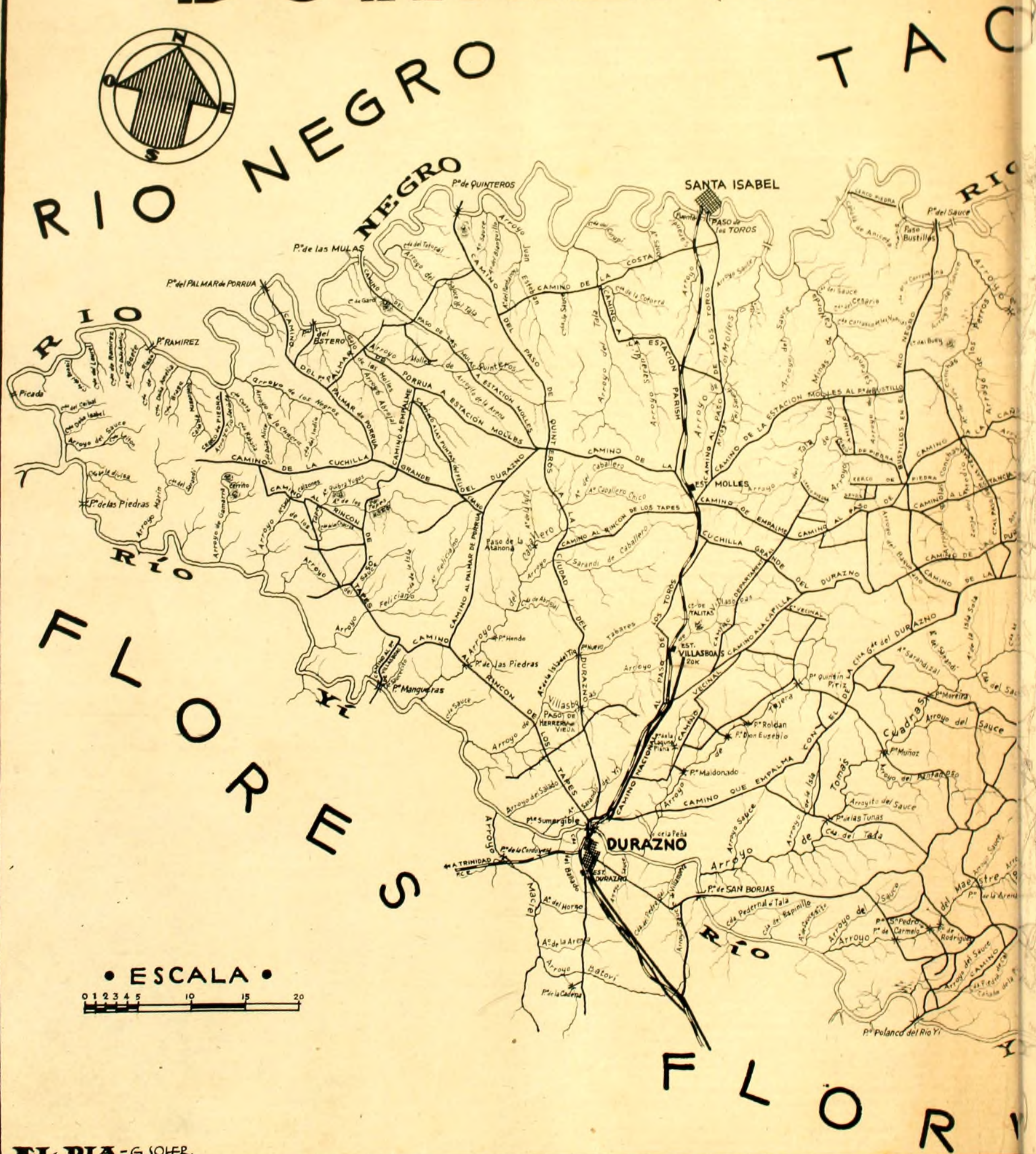


EL TENOR EN EL CUARTO ACTO DE "OTELLO", OPERA POR LA QUE TENIA PREDILECCCION Y CONSTITUIA UNO DE SUS MAYORES EXITOS (FOTO BORGI. FLORENCIA)



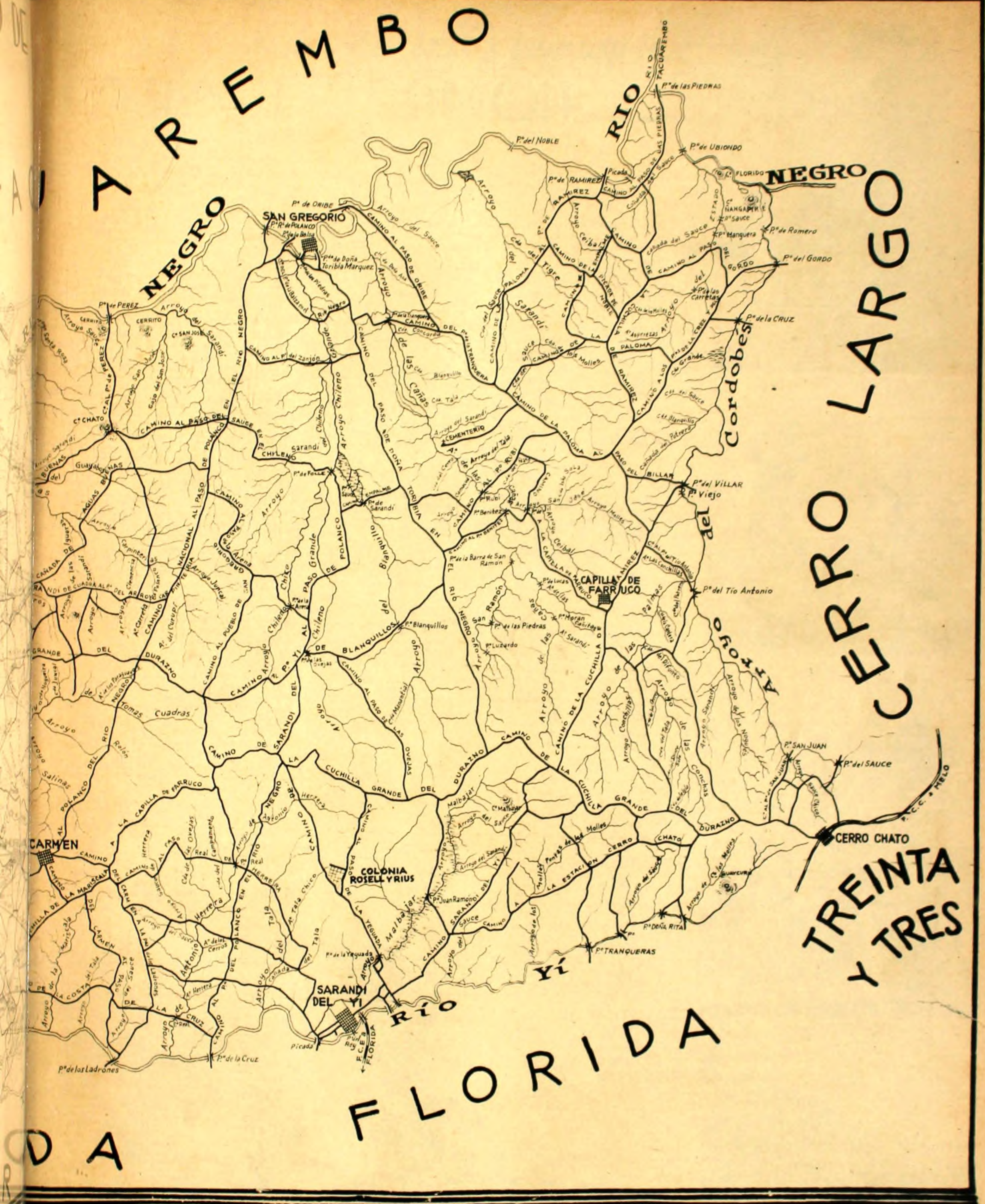
OXILIA EN "FAUSTO" DURANTE LA TEMPORADA DEL REAL DE MADRID (FOTO DELBAS. MADRID)

PLANO DEL DEPARTAMENTO DE
DURAZNO



Plano del Departamento de Durazno, indicando la red de camin

Cartó



carreteras, construido por la Dirección de Topografía del M.O.P.

G. Soler



Los grandes films documentales:
HOMBRE de ARAN

LAS películas de la naturaleza nos ofrecen este año un bello documento, esta vez el director Roberto Flaherty, lleva sus máquinas de filmación a una pequeña isla situada al oeste de Irlanda, masa de rocas, sin árboles, barridas en los temporales de invierno, por olas gigantescas, dominando siempre y por doquiera el único señor de Aran: el mar.

El espíritu del realizador de "Nanook" y "Moana", desencantado con la ciudad, nos ofrece el panorama de la naturaleza pura, como tema cinematográfico, maravilloso e inagotable.

El film ha sido premiado en la exposición de Venecia, y considerado el mejor del año por la Junta Nacional Cinematográfica de E. U.

Su director narra aquí cómo fué realizado el film:

—A sólo quince horas de Londres encontré una roca desnuda, de nueve millas de largo por tres de ancho en su punto más amplio. No hay sombra ni abrigo, porque no hay árboles; no hay árboles porque no hay tierra. Mares tremendos, que vienen rodando desde el Atlántico, pesan sobre la isla, enviando la espuma de sus olas sobre los acantilados de 500 pies de altura y barriendo algunas veces toda la isla, dotados de furia salvaje e impulsados por potentes ráfagas. La isla no tiene recursos naturales: el pasaje de treinta millas que lo separa de Galway City está sembrado de peligros, constituyendo un verdadero terror para los marinos. Sin embargo en ese pedazo de roca desnuda llevan su existencia cerca de 1.200 almas.



El primer isleño que tuve cuidado de buscar fué Pat Mullin. Pat había tenido una vida aventurera, viajando por América y otras partes del mundo, pero ahora vuelve a vivir en su nativa Aran, conduciendo un desvencijado carro por la isla.

Cuando poco después volvía con mis tres cámaras de mano y el equipo necesario, fué él quien ocupó el puesto de mayordomo y (encargado del reparto). Me buscó alojamiento, cerca del único manantial que proveía de agua nuestras necesidades y nos establecimos allí, en un "cottage" de seis habitaciones, perteneciente a una inglesa, en Kilmurvey, en la parte occidental de la isla. Convertimos una especie de galpón de piedra en laboratorio, instalamos un pequeño motor a petróleo, que proporcionaba suficiente electricidad como para el alumbrado de la casa, las lámparas para la filmación, la máquina secadora y el proyector portátil. Imagino que el nuestro fué el primer equipo que se trasladó al extranjero que hiciera sus impresiones, revelaciones y hasta los cortes en el mismo sitio del trabajo. El trabajo comenzó pronto, con la construcción de un "cottage" irlandés que necesitaba para las escenas interiores, y mientras los hombres emparejaban y daban comienzo a la construcción, yo tuve ocasión de estudiar los tipos y establecer mis primeros contactos con los isleños.



Conocí al viejo Patch Ruadhm y su inmensa barba roja. Conocí al pequeño Michael Dillane, a quien ví por primera vez en la aldea, una noche, ejecutando una danza irlandesa. Tenía sólo 12 años y tuvo un trabajo de todos los diablos para convencer a los padres de Michael para que dejaran trabajar conmigo al muchacho. Maggie Dirrane, la "madonna" del film, vino y trabajó en casa, así que tuvimos múltiples oportunidades de conocerla y estudiarla. Se mostró gustosa para trabajar en la película, por que eso le daba oportunidad de ganar algún dinero extra. Era precioso a Maggie, por que su esposo había quedado inválido recogiendo algas marinas durante una tormenta, y estaba incapacitado para el trabajo.

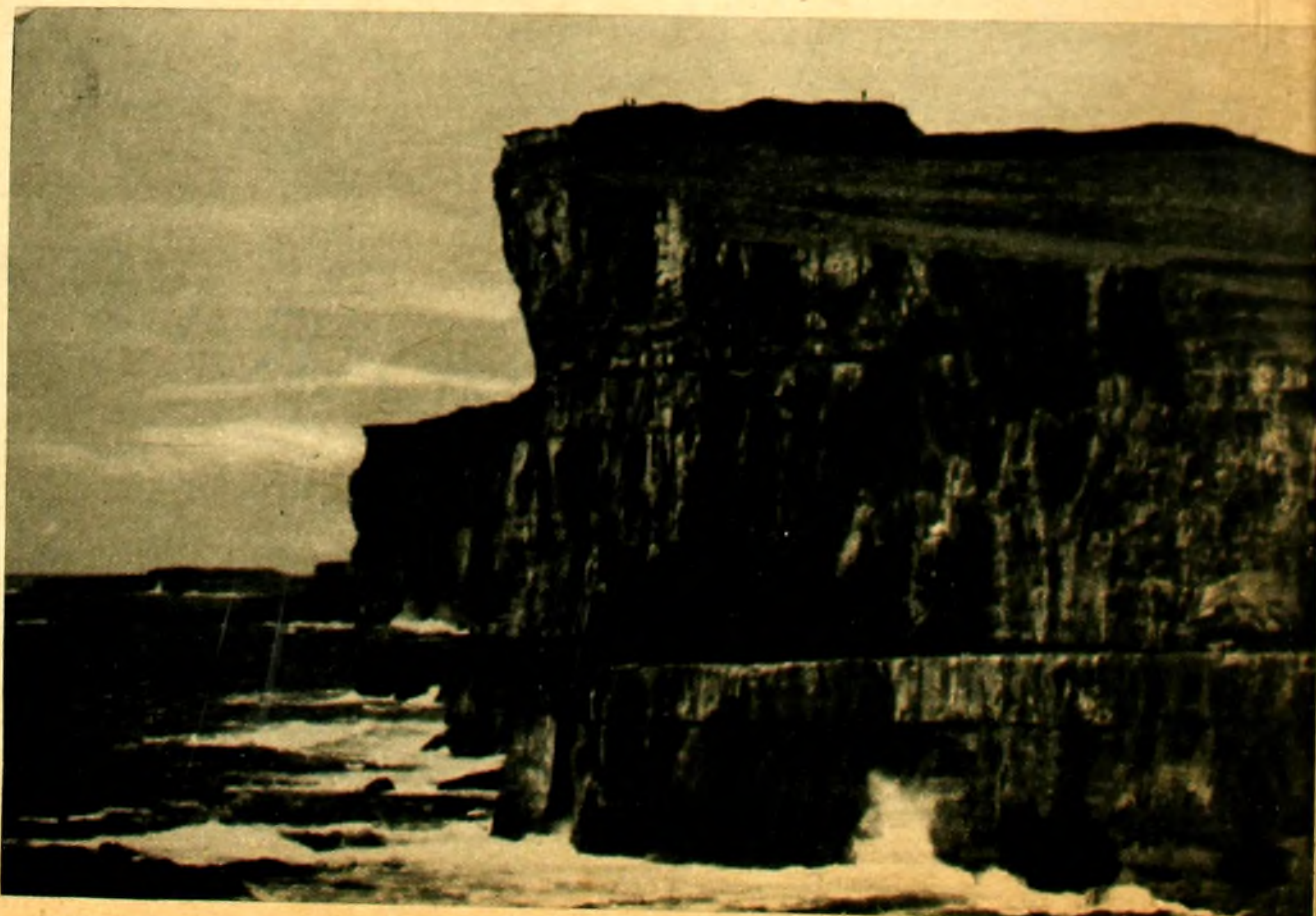
En la película se podrá apreciar este trabajo de recojer algas. Los isleños las recogen en cestas. Luego raspan los granitos de tierra blanda que pueden encontrar entre las grietas de las rocas, las mezclan con piedras pulverizadas a fuerza de pesado martillo y quizá le agregan un poco de tierra importada. Disponen esa combinación en los huecos longitudinales de las rocas desnudas, los fertilizan con algas y plantan sus papas. Unos cuantos metros, tratados con ese procedimiento, constituyen la huerta; un cuarto de acre es una granja! Papas, pescado y pan constituyen el principal alimento de los isleños. No hay otros productos, excepto pocas cabezas de ganado, mantenido en corrales de piedra, con pasto artificial. Un hombre quizá pueda vender un ternero por año en el mercado de Galway y con eso pagará sus arrendamientos e impuestos.

Para las grandes escenas de los temporales marinos contamos con los servicios de los tres boteros más expertos de la isla. Sacaron sus frágiles canoas hechas con cueros embreados, tendidos sobre débiles armazones, con un tiempo que nadie hubiera creído que un bote podría resistir. Ningún hombre, en efecto, salvo esos tres, conocía las traicioneras corrientes y los estrechos canales suficientemente como para sobrevivir en los huracanes que desafiaron, y aun así los tres valientes boteros pusieron en peligro sus vidas para mis escenas de tormenta.

Aquellos son mares terribles. Han arrebatado hombres desde las mismas cúspides de los acantilados, arrojándolos a la muerte contra las rocas de abajo. Han aplastado sus viviendas. Un día estábamos tomando a Maggie desde arriba, mientras recogía algas, en una meseta, a cincuenta pies sobre el nivel del agua. El mar parecía relativamente tranquilo, pero de pronto se levantó una ola y estalló contra las rocas, arrastrando piedras y espuma, que alcanzaron a Maggie, derribándola, magullándola sobre las rocas. Y he oída contar historias de como ocho hombres de una familia fueron llevados por el mar un invierno, y de canoas que venían de Galway y llegaban a las isla para ser arrastradas por furiosas olas que los llevaban de nuevo a Galway.

Pasamos dos años en la isla, haciendo la película, con el resultado que Uds. podrán ver en ella.







Sra Lolita Marcheli Laviña de Mezzetta Rocca.



Ana María y Elenita Laborde.
Foto Marchese.

SOCIALES



Ofelia, Julio, María Isabel Piretti Taramella
Foto Marchese.



Sta. Nenusha Dominguez Oneto.



ILUSTRÓ
CRISTAR

AL comienzo de su vida amorosa, Carlos Charitan había experimentado un choque cruel, a la vez que ridículo. A los veinte años se enamoró de la señorita Josefina Pierry, hija de su vecino que, en la misma calle de Versalle, se dedicaba, como el padre de Carlos, al comercio de antigüedades.

Declaró su pasión a la joven, y ésta le dijo:

—Casarnos? No le digo que no; pero antes quiero someterlo a una prueba... Es usted aficionado a la literatura. Pues bien: en esta ocasión le va a servir... Tome este papel antiguo, esta tinta pálida y esta pluma de ave. Me va a escribir todos los días una carta de amor... Pero quiero que sea una correspondencia del siglo XVIII... Ni la menor alusión a nada moderno... Figúrese usted que es un marqués enamorado de una damisela de cabello empolvado. Siglo XVIII, ¿me entiende?

—Pero eso es una imprudencia! Esas cartas; si su padre...

—No tema. Las esconderé bien.

Carlos escribió cartas ardientes, espirituales, llenas de un delicioso abandono, impregnadas del estilo que hizo del siglo XVIII la época en que el francés era el idioma poético por excelencia. Antes de que transcurriera un mes, Josefina abandonaba la casa paterna para seguir a un argentino.

Carlos sufrió un rudo golpe, renunció a la literatura y se consagró a las antigüedades en el comercio de su padre, con la pasión que puede engendrar el despecho.

Una vez, sin embargo, volvió a sentir que su corazón despertaba. Fué por Ana, una joven inglesa, de ojos azules y rostro de ángel. Había ido a pasar el mes de mayo a Versalles con sus padres, en aquel ambiente de arte y de recuerdo... Su familia había comprado algunas figuritas en casa de Carlos y en otras tiendas de antigüedades. Luego, había dejado la ciudad, llevándose a Anita, con la que Carlos había empezado a esbozar un flirt tierno y respetuoso.

Habían pasado veinticinco años. Charitan padre había muerto, y Carlos se había puesto al frente del negocio, cada día más próspero.

Pero vivió sólo... Nunca amó. Dos o tres intentos de aventura se derribaron apenas iniciados... Siempre, en el momento de la exaltación, se interponía la imagen de la inglesita rubia, y al recordarla, todas las demás mujeres se le aparecían vulgares e insignificantes.

Un día de otoño vió a lo lejos una silueta que le recordó la de Anita. Se acercó y su corazón dió un vuelco. Era ella! Con veinticinco años más, pero con sus bellos ojos azules y las líneas angelicales de su rostro.

—Perdone usted, señora, si...

—Usted! Pero es posible? Carlos Charitan!

Sonreía, con una sonrisa que era como la sombra de la deliciosa sonrisa de entonces.

Se pusieron a hablar amistosamente como otras veces, hacia veinticinco años. Habló de la buena marcha de su negocio, y Anita le contó lo que había sido de su vida. Desde que perdiera a sus padres, hacia algunos años, vivía sola, independiente. Viajaba mucho por Egipto, Grecia, la India...

—¿Siempre sola?

—Claro!

—Pobre miss Anita! En el fondo debe de ser triste esta soledad perpetua.

—Qué quiere usted! — dijo suspirando. Hubiera sido preciso que encontrase un ser tan perfecto... Encontré uno... Tuve un... ¿cómo dicen ustedes los franceses? Ah, sí! Tuve un "ideal".

—Y cómo se formó ese ideal?

La sombra malva caía sobre los árboles de la avenida. En el crepúsculo, las luces empezaban a orillar.

—Es una aventura — prosiguió Anita— muy romántica. Cuando vinimos a Versalles, mis padres compraron en una tienda de antigüedades, la que estaba precisamente junto a la de su padre, un bargueño antiguo... Una vez descubrí en el mueble un cajoncito secreto que nadie había visto... De él saqué un paquete de cartas, cartas de amor muy antiguas. Estaban firmadas por un tal Carlos y sujetas por una cinta rosa. En aquellas cartas, un hombre expresaba su pasión por una joven vecina suya y lo hacía con una ternura, con un encanto... Si usted las hubiera leído! Entonces juré que no me casaría mientras no encontrara un ser tan delicado y delicioso como aquél.

Carlos estuvo a punto de gritar:

—Anita! El autor de esas cartas...

Pero se dió de pronto cuenta de sus años, de sus cabellos blancos, de su vientre, que abombaba la línea del chaleco. Y para no hacerse responsable de la decepción de su amiga, se limitó a decir:

—Ah, miss Anita! no me atrevo a llamarle "mi pobre amiga". Es muy hermoso un sueño como el suyo... La ha ayudado a vivir...

MEDALLISTAS ITALIANOS del 1400





NICCOLO FIORENTINO. MEDALLA DE ALFONSO D'ESTE (1492)





PISANO, llamado el Pisanello, es un artista del 1400, nacido en Verona, pintor de gran originalidad y medallista sin rival en el arte italiano. Su verdadero nombre parece haber sido el de Antonio, figurando con el de Víctor en las historias de arte y enciclopedias.

El estilo de las monedas de la edad media y primera parte del siglo XV, estilo puramente decorativo, frecuentemente monótono y a veces con una gracia deliciosamente elegante, no tiene nada de común con la moneda antigua, ni con la medalla del Renacimiento. Cuando en 1439 Pisanello modeló su primera medalla, fundó un arte nuevo.

¿Por cuál conjunto de circunstancias y de pensamientos este gran artista imaginó y realizó esa forma del retrato, como este pintor fué llevado a concebir un arte más cercano al de la escultura, y cual intención lo llevó a esa glorificación de príncipes y grandes de su tiempo? La historia no lo dice explícitamente.



LA ESPERANZA (MEDALLA DE NONINA STROZZI)



MALATESTA NOVELLO (REVERSO) PISANELLO MALATESTA NOVELLO (ANVERSO)

LIONEL D'ESTE (ANVERSO Y REVERSO)



PISANELLO. MEDALLA DE JUAN VII EMPERADOR DE ORIENTE



MEDALLA DE PISANELLO, POR EL MISMO





PASTORINO. MEDALLA DE NICOLAS D'ESTE



MUSICA NUEVA por Manuel De Falla

"LA música como arte constituido, no ha empezado ha existir hasta el siglo XI, y es, por tanto, el arte más joven de cuantos los hombres han formado. Hemos dicho "arte constituido" refiriéndonos a la forma en que existe actualmente y en la que ha existido desde dicha época, y claro es que nos referimos a la música polifónica en el amplio sentido de la palabra; es decir: a la música formada por dos o más lineas melódicas paralelas. La música monódica, o sea la constituida por una sola linea, más o menos ondulante, de sonidos sucesivos, ha nacido seguramente al mismo tiempo que la palabra, después que el ritmo, puesto que éste empezó a existir con la vida misma.

"Y ahora veremos por dónde el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música.

"Vamos a ver cómo, en virtud de la fuerza misteriosa del espiritu secreto de nuestro arte, la música novisima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada, pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creiamos muerto, aparece adornada por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos, como si obedeciendo a una mística aspiración, hubiese ido tejiendo una túnica preciosa con que revestir al cuerpo desnudo que habia de resurgir radiante para nunca más morir.

"Porque, pese a los espiritus estrechamente conservadores, la música continúa apartándose dia por dia del academismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores que aparezcan — los que con más o menos fuerza sientan latir en ellos el espiritu creador, — seguirán los pasos de aquellos que han forzado la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por si misma, redimida, al fin, por el trabajo, y hasta en muchos casos por el martirio de algunos hombres de buena voluntad.

"Claro está que esos espiritus conservadores a que antes me he referido, no pudiendo sufrir con paciencia el progreso de los nuevos ideales estéticos, se alzan contra ellos acusándoles despectivamente de decadentismo. Apresurémosnos a decir que, en parte, llevan razón; pues si consideran la música nueva como una continuación de la que ellos defienden con la única diferencia del uso en ciertos procedimientos que, desde aquel punto de vista, bien pudiera atribuirse a lo que el vulgo llama "moda"; si no ve en los nuevos ideales más que una desviación accidental del arte tradicional y siguen considerando a este arte tradicional como el único esencialmente posible, claro está que bien pueden afirmar, con la mejor buena fe, que el arte musical está en decadencia.

"Pero en este mismo modo de razonar consiste el error, puesto que el espiritu de la nueva música difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse a uno como consecuencia directa del otro; y siendo esto asi, fácil es comprender que el arte decadente no es el nuevo sino el tradicional.

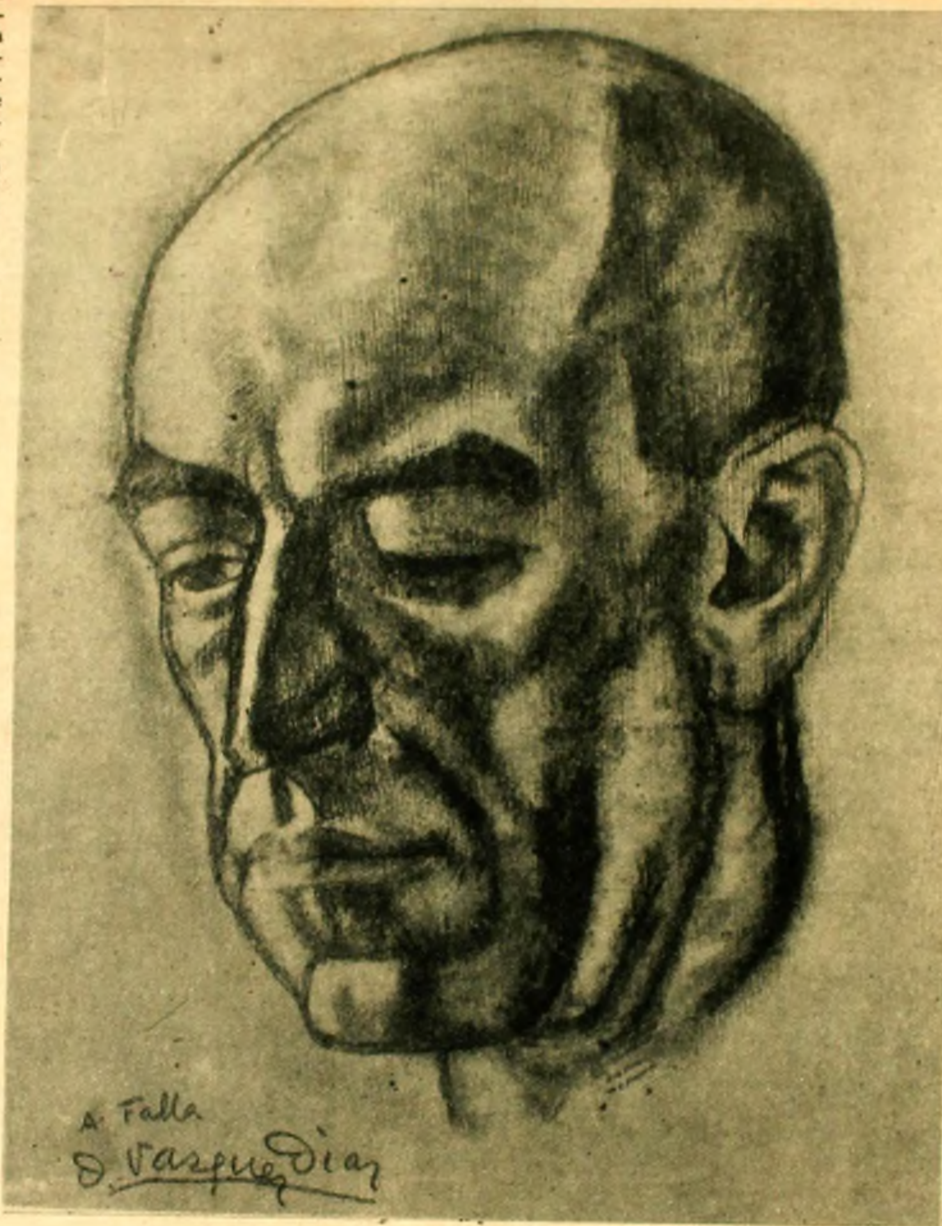
"¿Quiere esto decir que el arte nuevo no deba nada al arte tradicional? En manera alguna; le debe, y mucho, según queda consignado en más de una ocasión; pero esa deuda se refiere más a los elementos externos del arte que a lo puramente interior.

"Y al llegar a este punto de nuestro estudio, me creo en el deber de destruir un error que muchos padecen con harta frecuencia: el de figurarse que el principal distintivo de la música nueva consiste en la pródiga producción de disonancias armónicas.

"No hay tal cosa; y en tal manera no es eso verdad, que me atrevo a declarar que el espiritu de la música nueva podría perfectamente subsistir en una obra en la que sólo se usasen acordes consonantes y, ¡aún más!, en una música homófona en una música compuesta simplemente por notas sucesivas que formasen una sola linea melódica ondulante.

"Por eso, el uso que hacen algunos compositores de determinadas disonancias, armonizando con ellas melodías de forma y carácter tradicionales, con el fin de dar a lo que escriben una fisonomía sonora de música revolucionaria, me parece un error gravísimo.

"No me cansaré de repetir que los procedimientos armónicos, "por si solos", no constituyen en manera alguna el distintivo caracteristico de la nueva música; el espiritu nuevo reside, más que en ninguna otra cosa, en los tres elementos fundamentales de la música: el ritmo, la modalidad y las formas melódicas puestas al servicio de la evocación.



Manuel de Falla

"¿Quiere esto decir que las conquistas armónicas no tengan más que un valor relativo? De ningun modo; lo tienen absoluto y muy grande; pero su valor no es único; y tanto es asi, que en la música de Claudio Debussy, por ejemplo, encontramos una predilección muy marcada por los acordes consonantes. He nombrado a Claudio Debussy porque puede afirmarse, sin temor a ser desmentido, que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro.

"Claro está que esta innovación, como todas las registradas en la historia de la humanidad, fué preparándose gradualmente por las obras musicales (nunca por los tratados técnicos) de otros compositores europeos; pero el espiritu, la estética y los procedimientos de la música nueva no fueron afirmados de un modo preciso, constante y definitivo hasta la aparición de los "Nocturnos", del Cuarteto en "sol" menor, de "L'apres midi d'un faune", de "Pelleas et Melizande" y de tantas obras con las que Claudio Debussy reveló al mundo musical la nueva doctrina que habia de ser punto de partida de un arte sonoro esencialmente nuevo, y cuyo espiritu, al modificarse según los diversos caracteres personales y razas nacionales de aquellos artistas que han seguido el camino por él abierto, ha producido obras de tal fuerza de expresión y evocación, de tal variedad de sentimientos, que jamás se hubiesen podido presentir...

"El espiritu y la tendencia de este arte, que, empezando a manifestarse de un modo preciso en las obras de Claudio Debussy — como ya queda dicho, — llega hasta las de Igor Strawinsky, pasando por Paul Dukas y Florent Schmitt, en algunas de sus producciones admirables, por Erik Satie (que ha sido en cierto modo un precursor); por Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Zoltan Kodaly, Bela Bartok, Arnol Schomberg, Scriabin y otros de menor cuantía.

"En todos estos compositores, de tendencia absolutamente opuesta en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales; de nuevas combinaciones sonoras, armónicas y contrapuntisticas; de ritmos obsesionantes que obedecen al espiritu primitivo de la música, que no fué otro que el actual y el que siempre debiera haber conservado; un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aún de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad.

Abandonando las formas imperantes en los siglos XVII, XVIII y en los dos primeros tercios del XIX (esas formas más prácticoliterarias que musicales, procedentes del "Aria" de carácter teatral las más veces y aplicadas sin excepción a composiciones puramente instrumentales).

"Abandonando de modo más o menos absoluto, las dos únicas escalas que han venido usándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escalas mayor y menor.

"Efectuando superposiciones tonales con predominio de una tonalidad, restituyendo a la música los modos antiguos abandonados y creando libremente otros que obedezcan más directamente a la intención musical del compositor.

"Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior, que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello por las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad.

"Tengan en cuenta que al principio de la tonalidad no le observan todos los compositores que hemos nombrado. La música de Schomberg, particularmente, es atonal, y a ese gravisimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen. Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables.

"Se podrá preguntar cuáles son los géneros preferidos por ellos, y a esto puede responderse que todos los géneros tienen brillantisima reperesentación dentro del arte novisimo."

Con respecto y admiración para Beethoven y Wágner, para el arte tradicional, cree Falla "que los procedimientos puramente musicales empleados por aquellos grandes maestros no pueden aplicarse de un modo general a la música que escriben los compositores de otras razas sin detrimento de su carácter individual y nacional."

"Los mismos compositores austriacos y alemanes que han seguido servilmente las fórmulas de escritura de Beethoven y Wágner, no han conseguido con ello más que paralizar el progreso admirable y por todos reconocido que la música alemana o austriaca ha realizado en el siglo XVIII hasta "Parsifal".

"Tan cierto es lo que acabo de decir, que, si exceptuamos a Ricardo Strauss, en Alemania, y Schomberg, en Austria, dificil, si no imposible, nos será hallar otro compositor de ambos paises cuyas obras acusen como forma y como técnica el menor progreso sobre las conquistas sonoras de Ricardo Wágner.

"Y es tan abrumador el peso de la tradición sobre los compositores de cada raza, que ni Strauss, ni el mismo Schomberg han podido libertarse de él enteramente."

"Analizando las obras de Beethoven y Wágner, exceptuando la "Canzona in modo lidico", de Beethoven, y el "Parsifal", de Wágner, en todo el resto de la obra de estos inmortales maestros no se encuentran vestigios de arte antiguo, de las primitivas manifestaciones del arte sonoro a que los músicos nuevos conceden tanto valor."

"El gran tesoro musical anterior a la obra de Juan Sebastián Bach es sistemática y voluntariamente ignorado y despreciado, como si el arte sonoro no hubiera tenido digna existencia hasta la aparición del "Gran Cantor".

Beethoven emplea el modo lirico en su "Canzona" para darle carácter religioso, puesto que está dedicada en acción de gracias a la Divinidad. En cuanto a Wágner, utiliza ciertas formas, modales y hasta temas de la liturgia católica de "Parsifal"; "no abandona por esto la tradición protestante; esa tradición nefasta que ha sido la causa principal, si no única, del desprecio que el arte musical de la época llamada clásica sentia por la música anterior al siglo XVII"

"La gloria de la música es la de restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han legado los últimos siglos, a los cuales debemos también no sumisión, sino agradecimiento, pues es innegable que algo del espiritu de la música actual ya empezó a vislumbrarse en "La Creación", de Haynd; en "La flauta mágica" y en el "Don Juan", de Mozart; en la "Sinfonía Pastoral", de Beethoven; en las obras de Berlioz, Wéber, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt, y últimamente en los dramas de Ricardo Wágner, a quien se debe la reforma del drama musical. Pero no ha sido Ricardo Wágner el único reformador del drama musical. Mucho se debe también a un compositor cuyo nombre apenas comienza a ser conocido entre nosotros. Me refiero a Modesto Mussorgski, el "Gran Modesto", como le llama un crítico eminente; al genial compositor ruso que, con su drama musical popular "Boris Godunoff" inició en 1872 — fecha de la composición de dicha ópera — el movimiento musical dramático, al que tanto debe el nuevo arte europeo.

"Con Modesto Mussorgski empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestro música, y gracias a él, a Nicolás Rimsky-Korsacoff, a Balakireff y a Borodin, las formas melódicas y las escalas antiguas que, desdeñadas por los compositores, se habian refugiado en la Iglesia y en el pueblo, fueron restituídas al gran arte.

"No olvidemos tampoco que este resurgimiento encontró un glorioso propagandista tanto por sus escritos como por sus propias obras musicales en mi ilustre y venerable maestro D. Felipe Pedrell."

KICKELHAHN



LA CASA DE GOETHE, EN INVIERNO

KICKELHAHN, monte de Alemania, en la Selva de Turingia, cerca de Ilmenau, de 861 metros de altura, con una torre panorámica y una casita destruída por un incendio en 1870 y reconstruída en 1874, en la que Goethe (septiembre de 1873) escribió en lápiz, en una pared de madera, su conocido canto "Ueber allen Wipfeln ist Ruh".

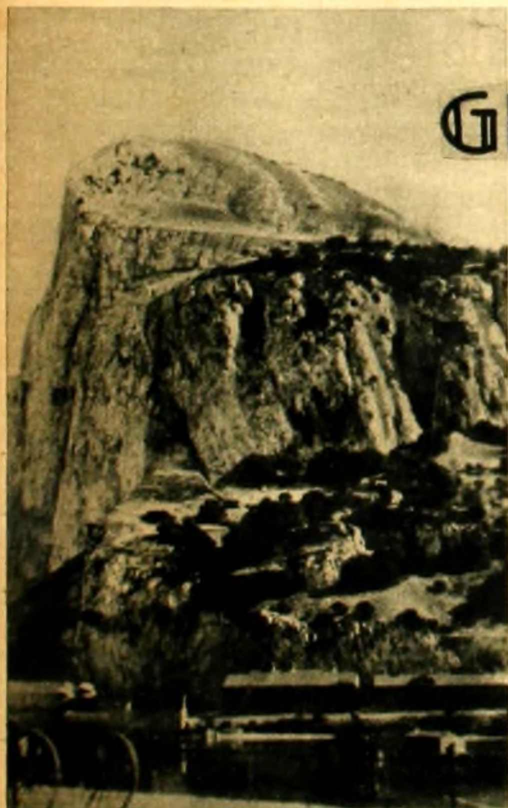


LA CASA DE GOETHE, EN VERANO



LA TORRE PANORAMICA, DE KICKELHAHN

EL PEÑÓN de GIBRALTAR



EL PEÑON DE GIBRALTAR

EL peñón de Gibraltar, el Alube de los fenicios y Calpe de los griegos, era una de las dos columnas de Hércules (la otra es el peñón de Abyla, en Ceuta) que los fenicios coronaron con verdaderas columnas de plata para marcar los limites de la navegación. Los romanos fundaron allí la colonia Julia Calpe. Al desembarcar los moros en Gibraltar (710-711) para invadir España, su caudillo Tarik construyó allí un castillo, que en parte aun existe. Desde entonces los moros le llamaron Gebel al Tarik, de donde el nombre de Gibraltar. En 1302 el rey Fernando II de Castilla conquistó Gibraltar a los moros, siendo sucesivamente mora y cristiana, conquistándola más tarde el pirata Barbarroja y en 1704 los ingleses, que con 1.800 hombres se apoderó de ella.

Su valor como lugar estratégico es más ilusorio que real, pues ya no es en realidad la llave del Mediterráneo, pero, como se decía con gráfica frase: "es el lugar en que se cuelga la llave".



EL PEÑON, VISTO DESDE EL ITSMO



OTRA VISTA, DESDE LA LINEA ESPAÑOLA, DEL PEÑON

Tarzan

SENTENCIA DEL SULTAN

por EDGAR RICE BURROUGHS

























